

Selina Blasco

A VUELTAS CON CLEMENT GREENBERG

a, citation and similar papers at [core.ac.uk](https://www.core.ac.uk)

brought to

provided by E

de la Escuela de Nueva York

Donde se invita al lector a revisar la crítica de Clement Greenberg como culminación de una historia de la pintura entendida como afirmación del plano y negación de la ilusión, poniéndolos en relación con las réplicas de Harold Rosenberg y estableciendo una conexión no explícita entre su teoría de la experiencia estética, caracterizada por la objetividad y la inmediatez, y las ideas que Susan Sontag defendiera en Contra la interpretación sobre la falacia de separar forma y contenido.

En el año 1949 el profesor Meyer Schapiro se preguntaba cómo era posible que a un crítico tan sensible como Fromentin le hubiese “perturbado” la pintura de Manet. Le inquietaba, además, que no fuese un caso aislado: “otras mentes excelentes” como Burkhardt y Winckelmann, “que escribieron comprensiblemente sobre el arte del pasado”, también “descuidaron y mal interpretaron las obras de su propia época”, y “grandes críticos de arte contemporáneo”, como Baudelaire, habían demostrado escasa capacidad de pronóstico a la hora de elegir el prototipo de pintor de la vida moderna. De ahí su conclusión: “Percibir los objetivos del arte de nuestra propia época y juzgarlos apropiadamente es algo tan extraño como realizar un acto de genialidad”¹. Prudentemente, no citaba nombres de críticos contemporáneos. Tampoco aparecían en el famoso artículo que publicó ese mismo año la revista LIFE sobre Pollock, titulado *Is He the Greatest Living Painter in the United States?*, (Fig. 1) aunque aquí era relativamente fácil identificar al anónimo “crítico neoyorquino”, al “extraordinario intelectual”, que se decía que había dicho que sí con Clement Greenberg, un inquieto funcionario de aduanas que llevaba tiempo defendiendo a este artista y a los que con el tiempo la crítica identificaría con el calificativo de “expresionistas abstractos norteamericanos”. Su fama creció con la de ellos. Poco después de la publicación del artículo de LIFE, en la inauguración de la exposición de Pollock en la galería de Betty Parsons, no cabía un alfiler. Alfred Barr acudió del brazo de la señora Rockefeller y le asesoró para que comprase un cuadro para

1. SCHAPIRO, Meyer: «Eugène Fromentin como crítico» (1949), *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*. Madrid: Tecnos, 1999. pp. 143-145.



1. Artículo de la revista LIFE sobre Pollock, 1949.

su colección. Y cinco meses más tarde invitó a Pollock, de Kooning y Gorky a unirse a los artistas que representarían a los Estados Unidos en la Bienal de Venecia de 1950.² Con el eco de las palabras de Schapiro en la cabeza podemos afirmar que Greenberg encarnaba ese genio infrecuente dotado de la prodigiosa capacidad de detectar la modernidad de la época en la que le había tocado vivir.

La condición y los límites

Desde que en 1942 se hiciese cargo de la sección de arte de *The Nation*, también había demostrado saber “juzgar adecuadamente”, forjando un lenguaje que analizaba obras de arte ininteligibles para el público en general y para muchos críticos en particular. Para el italiano Bruno Alfieri, por ejemplo, que en 1950 decía que las pinturas de Jackson Pollock, por no representar absolutamente nada, “ni datos, ni ideas, ni formas geométricas”, eran “impenetrables a la crítica tradicional”.³ A Greenberg tam-

2. Entre octubre de 1947 y marzo de 1948 Greenberg había escrito tres textos importantes, «The Present Prospects of American Painting and Sculpture», *Horizon*, octubre 1947, publicado en O'BRIAN, John, [ed.]: *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1986. 4 vols. Vol. II, pp. 160-169; «The Situation at the Moment», *Partisan Review*, enero 1948, *Ibidem*, pp. 192-195 y «The Decline of Cubism», *Partisan Review*, marzo 1948, *Ibidem*, pp. 211-215. Sobre el artículo de LIFE y los acontecimientos inmediatamente posteriores, *vid.* RUBENFELD, Florence: *Clement Greenberg: a life*. New York: Scribner, 1998. pp. 110-111.

3. *Ibidem*, p. 133.

bién le habían confundido las primeras obras de este artista, del mismo modo que más tarde le perturbarían las de Barnett Newmann. Pero en los dos casos decidió esperar y ver cómo resolvían los problemas que planteaban. Ni claudicó ni rechazó. El crítico que intenta liberarse de la angustia descalificando el arte que le trastorna se expone a cometer errores tan descomunales “como los que hicieron los primeros críticos que asistieron al desarrollo del arte moderno”. Las lindezas que Douglas Cooper dedicó a John Marin y a Pollock –llamó “convulso” e “inepto” al primero y “simplemente tonto” al segundo– le parecieron “síntomas de incompetencia crítica”.⁴

Él esperaba bien pertrechado. Resulta sorprendente cómo fue argumentando los sencillos enunciados que aprendió en la escuela de Hans Hofmann con un vocabulario preciso que desplegaba en múltiples afirmaciones encadenadas entre sí. Todas sus críticas, prácticamente desde la primera, parten de su famosa definición universal del valor artístico como consciencia de la especificidad del medio. El medio es el que impone las leyes a las que está sujeta la obra de arte, impone su funcionamiento.⁵ Greenberg ataca a quienes defienden la inexistencia de criterios fijos, a quienes juzgan “sin referencia a ninguna jerarquía de valores implícita o explícita”.⁶ Leyes, criterios fijos, jerarquía de valores: un canon, en definitiva. La tarea de la crítica consiste en la percepción, análisis y demostración de dichas leyes. El crítico diagnostica en qué medida las obras revelan “la comprensión literal de las limitaciones físicas y características del medio”, y lo hace identificando “las ventajas positivas que se obtienen de la explotación de dichas limitaciones”.⁷ Señala los límites, las fronteras: las tesis de Greenberg sobre la especificidad del medio se enuncian por vez primera en *Towards a Newer Laokoon*,⁸ un texto que renovaba aquel en el que Lessing había explicado que la moderación del dolor en la estatua del venerable sacerdote troyano derivaba “de la condición misma del arte, de sus límites necesarios y de sus exigencias”.⁹

En el caso de la pintura, la “condición misma del arte” es la planitud, que en una de sus formulaciones más radicales llevó a Greenberg a afirmar que “un lienzo clavado ya existe como pintura”,¹⁰ y su explotación, los recursos plásticos que la afianzan:

4. GREENBERG, Clement: «The European View of American Art», *The Nation*, 25 noviembre 1950 en O'BRIAN, III, p. 59.

5. Para la formulación de estas ideas en Hofmann, vid. KUH, Katharine: *The Artist's Voice. Talks with Seventeen Modern Artists*, Da Capo Press, 2000. pp. 118-128.

6. Crítica del libro de MELLQUIST, Jerome: *The Emergence of an American Art*, publicada en *The New Republic*, 15 junio 1942 en O'BRIAN, I, pp. 106-107.

7. «Obituario y crítica de una exposición de Kandinsky», *The Nation*, 13 enero 1945 en O'BRIAN, II, p. 5.

8. GREENBERG, Clement: «Towards a Newer Laokoon», *Partisan Review*, 1949 en O'BRIAN, I, pp. 23-38.

9. LESSING, G.E.: *Laocoonte* [1766. ed. Eustaquio Barjau], Madrid: Editora Nacional, 1977. p. 63.

10. GREENBERG, Clement: «After Abstract Expressionism», *Art International*, octubre 1962 en O'BRIAN, IV, p. 131.

la neutralización o desaparición del tema, la pureza o abstracción, la afirmación de la bidimensionalidad y opacidad del soporte, etc, etc. Esta base está en todas sus críticas; no la abandonará nunca, es su “noción positiva”, su “hipótesis”. Y en ella se mezclan las dosis de seriedad y audacia que garantizan la aparición de “ideas importantes, apasionantes y fecundas”.¹¹ La aparición de la historia, sin ir más lejos. Si el medio es el que dicta, dicta igual en el pasado que en el presente. Las críticas de Greenberg no necesitan de la legitimidad que proporciona la distancia, eso que suele llamarse “perspectiva histórica”. El expresionismo abstracto “está sometido a una disciplina tan estricta como el arte del pasado”. La claridad con que explicaba las reglas que gobernaban el arte de todas las épocas podría explicar la seguridad con que el público y los artistas empezaron a apreciar sus observaciones. La historia irrumpe en sus textos como estirpe, no como pasado remoto.¹² Nada de brechas: si considera absurda la crítica de arte contemporáneo no es tanto por su retórica, su lenguaje o sus solecismos de lógica, sino por repetir incansablemente que, desde Manet, todos los movimientos artísticos han supuesto una ruptura revolucionaria con el pasado.¹³ Lo que a él le interesa es la posición de las obras en lo que llamó “campana para la redención de la pintura”, que no es otra que la historia de la “rendición progresiva a la resistencia de su medio, siendo esta resistencia principalmente la negación del plano pictórico a los intentos de perforarlo para conseguir un espacio realista en perspectiva”.¹⁴ Courbet fue el primero en claudicar, “el primer pintor vanguardista de verdad, [que] intentó reducir su arte a los datos que procedían directamente de los sentidos pintando sólo lo que el

11. Los entrecomillados corresponden a cómo definió la “tarea de las revistas pequeñas” en «The Renaissance of the Little Mag: Review of *Accent*, *Diogenes*, *Experimented Review*, *Viceversa y View*», *Partisan Review*, enero-feb. 1941, en O'BRIAN, I, pp. 46-47.

12. Ocasionalmente Greenberg alude también a relaciones entre arte y época en sentido sincrónico. En «The Decline of Cubism», p. 211, por ejemplo, afirmó que el mejor arte debe estar anclado en las premisas sociales que garanticen su funcionamiento. Consideraba que las que habían fundamentado el cubismo se habían transformado completamente, y que por eso sus maestros habían tenido que retirarse. Los pintores abstractos norteamericanos habían tomado el relevo: a partir de ese momento, era la sociedad norteamericana (y no la socialista, como había defendido en “Vanguardia y Kitsch”, *Partisan Review*, otoño 1939, reeditado en 1961 en *Arte y Cultura*), la que estaba en condiciones de proporcionar las bases para el desarrollo del mejor arte vanguardista. Aparece aquí la dimensión nacionalista de sus teorías, la verdadera faz de la carga ideológica de su definición del *modernismo*, que ha sido relacionada con la utilización partidista del expresionismo abstracto por parte del macarthismo, que lo aprovechó como modelo artístico “natural” de una sociedad libre y progresista que se podía contraponer a las condiciones y la práctica de las artes de los países comunistas. Sobre este tema vid. COCKCROFT, E.: «Abstract Expressionism: weapon of the Cold War», *Artforum*, 1974, nº 10 y, sobre todo, COX, Annette: *Art as Politics. The Abstract Expressionist Avant-Garde and Society*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1982.

13. GREENBERG, Clement: «How Art Writing Earns Its Bad Name?», *Encounter*, diciembre de 1962 en O'BRIAN, IV, pp. 135-144.

14. GREENBERG, Clement: «Towards...», p. 29

ojo podía ver como una máquina que no tuviese ayuda de la mente”.¹⁵ Lo sigue Manet, que “atacó el tema en su propio terreno incluyéndolo en sus cuadros y exterminándolo allí y entonces”.¹⁶ Pero en la pintura impresionista es donde se aprecia “cómo empieza a manifestarse lentamente la planitud..., lo cerca que se sitúan de la superficie, a pesar de la ‘perspectiva atmosférica’, y cómo se confiesa abiertamente la naturaleza física del lienzo...”.¹⁷ Monet “fue un pintor *plano*, y la preocupación principal de su *métier* –una preocupación que conduce directamente desde él hasta Mondrian– fue mantener plásticamente el equilibrio que la superficie de el lienzo ya posee físicamente”.¹⁸ En la pintura impresionista “no se destaca nada ni se marcan centros dramáticos; las esquinas del cuadro tienen que mostrar la misma claridad y acercarse tanto al ojo como el centro del mismo, y el campo de la visión no se desdibuja hacia los límites verticales y horizontales (en este sentido, el impresionismo violó sus propios dogmas naturalistas e introdujo, antes que el cubismo, el punto de vista múltiple)... los impresionistas reintrodujeron en la pintura una planitud que no se había visto desde los primitivos italianos”.¹⁹ Sus sucesores ensancharon el camino, especialmente Cézanne, que “rompió los objetos que pintó en múltiples planos situados lo más cerca posible de la superficie del lienzo”.²⁰ Sus pinceladas, “paralelas y toscamente rectangulares, son eco de la forma rectangular del lienzo”, usando también “otros medios para afirmar la naturaleza física del medio y el materialismo del arte: a veces aplicaba el pigmento con tan poco espesor que dejaba ver el lienzo, o lo amontonaba en empastos que convertían el cuadro en una especie de relieve”.²¹ Pero los verdaderos agentes de “la destrucción del espacio pictórico realista, y con él, la del objeto”, fueron los cubistas, los artistas que “rompieron el lienzo en múltiples planos recesivos, que parecen deslizarse en infinitas profundidades, aunque insistiendo siempre en retornar a la superficie del lienzo. Cuando miramos una pintura cubista de la última fase nos convertimos en testigos del nacimiento y la muerte del espacio pictórico tridimensional”.²²

La crítica de los expresionistas abstractos se realiza en el marco de esta genealogía, pero destacando su sometimiento a las sempiternas leyes; en la medida en que estos artistas sean capaces de “cazar algunas liebres sueltas” que había dejado el cubismo,

15. *Ibidem*.

16. *Ibidem*.

17. «Abstract Art», *The Nation*, 15 abril 1944 en O'BRIAN, I, pp. 201-202.

18. Crítica de exposición de Monet, *The Nation*, 5 mayo 1945 en O'BRIAN, II, pp. 21-22.

19. *Ibidem*.

20. «Abstract Art», pp. 201-202.

21. *Ibidem*.

22. «Towards...», p. 35.



2. Willem de Kooning, *Black Friday*, 1948.

3. Arshile Gorky, *They Will Take My Island*, 1944.

contribuirán a la historia de la redención de la pintura y encarnarán el verdadero arte de vanguardia.²³ Las obras de Pollock entre 1941 y 1946 desarrollan el cubismo tardío de Picasso de los años 30. Los *all over* de 1947-1950, sin embargo, continúan el primer cubismo monocromático entre 1910 y 1912. Los intersticios que aparecen en las redes de pintura de sus cuadros son respuesta a los planos facetados de Picasso y Braque, y crean una análoga sensación de ambigüedad en la ilusión de profundidad.²⁴ La crítica de la primera exposición de de Kooning también subraya los trofeos cobrados: “de Kooning, junto a Gorky, Gottlieb, Pollock y algunos otros contemporáneos, ha recurrido al negro en un esfuerzo por cambiar la composición y el diseño de la pintura postcubista”²⁵ (fig. 2). Para el Greenberg de 1953 su pintura sigue siendo la “mejor demostración” de que “el arte moderno no es la súbita irrupción de nada”.²⁶ De hecho, se afirma como arte “porque surge del pasado sin romper su continuidad”. Así explica cómo funciona la línea flexible que aparece en sus cuadros: “Aunque es un contorno incorpóreo y casi nunca se cierra sobre sí mismo para sugerir un objeto sólido, continúa la gran tradición escultórica del arte de delinear que va desde Leonardo a Miguel Ángel, Rafael, Ingres y Picasso. El juego de planos que crean los bordes de esa línea –metiéndose en la superficie del cuadro aquí y liberándose

23. *Ibidem*.

24. GREENBERG, Clement: «The Jackson Pollock Market Soars», *The New York Times Magazine*, 16 abril 1961 en O'BRIAN, IV, pp.107-114.

25. Crítica de exposición de de Kooning, *The Nation*, 1948 en O'BRIAN, IV, p. 229.

26. Prólogo al catálogo de una exposición retrospectiva de de Kooning en el *Workshop Center for the Arts* de Washington y el *School of the Museum of Fine Arts*, Boston, 1953 en O'BRIAN, III, pp. 121.

de ella allí— recuerda, por otra parte, el de las formas desnudas de los grandes lienzos decorativos de los venecianos y de Rubens ondulándose hacia adentro y hacia afuera contra la luz del primer plano...”²⁷

Su valoración de la originalidad sólo se entiende con estas referencias a mano, como una originalidad anclada en la tradición. Es la cualidad artística que destaca sistemáticamente en Pollock. Si este artista “no tiene miedo a la fealdad”, es porque “todo arte profundamente original siempre parece feo al principio”.²⁸ En sus cuadros, “lo que parece mal gusto es en realidad, sencillamente, voluntad de ser feo en términos de gusto contemporáneo”.²⁹ La originalidad es el “problema” artístico de Gorky, un problema que Greenberg diagnostica como incapacidad para elegir adecuadamente el camino a seguir, que se puso de manifiesto cuando en 1944 rompió “su alianza explícita con Picasso y Miró” sustituyéndolos por el primer Kandinsky y Matta, “ese rey del cómic”, dice. “Al principio se había adherido a la convención cubista y postcubista de las formas planas y perfiladas y las texturas planas, la convención en cuya corriente se había situado en mayor o en menor medida la gran pintura desde Seurat y Cézanne. Pero ahora cambió de repente a los colores prismáticos e iridiscentes y a las formas abiertas de la pintura surrealista biomórfica. Y últimamente ha empezado a cubrirlas con el dibujo líquido y las formas borrosas y débiles de las primeras pinturas abstractas de Kandinsky”. Aunque le gusta mucho un cuadro de ese año, *They Will Take My Island*, (fig. 3) considera que este giro hace su obra “menos seria y menos potente”. Gorky, añade, “ha tomado el camino más fácil... Y ciertamente su arte irradia más encanto y es más fácil de entender para el iniciado, pero todo esto va mano a mano con una renuncia a la ambición”.³⁰

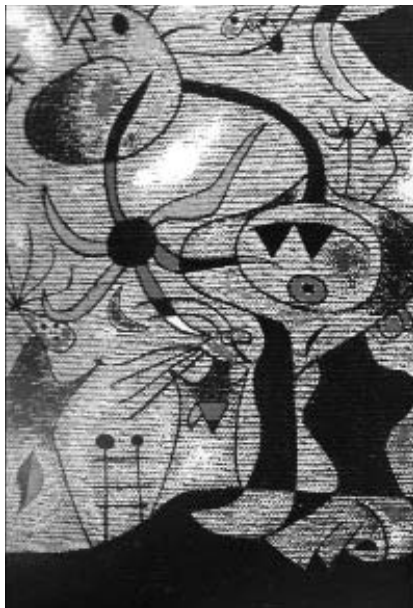
La crítica de Greenberg es diagramática. El control de las limitaciones que impone el medio establece los hilos de la red. Cuando el medio se entiende como el material empleado por el artista, la arpillera de Miró funciona como el óleo de Motherwell o la pintura metálica de Pollock. Le impresiona advertir en la obra de Miró que ha visto en la Matisse Gallery en 1941 “el grado en que el pintor moderno deriva su inspiración únicamente de los materiales con los que trabaja. A pesar, o a causa de la libertad que ofrece, el lienzo impone al pintor un estilo más o menos apropiado. Con el tiempo hasta este estilo, con toda su flexibilidad, puede convertirse en algo que limite. El artista puede pasar a desear un medio difícil y novedoso que le ayude a concebir con frescura”. La superficie basta de la arpillera ha refrescado la invención

27. *Ibidem*.

28. Crítica de una exposición de Pollock, *The Nation*, 1945, en O'BRIAN, II, p. 17.

29. Crítica de una exposición de Pollock, *The Nation*, 1946, en O'BRIAN, II, p. 74.

30. Crítica de una exposición de Arshile Gorky, *The Nation*, 24 marzo 1945, en O'BRIAN, II, p. 13.



4. Joan Miró, *L'Échelle de l'évasion*, 1939.

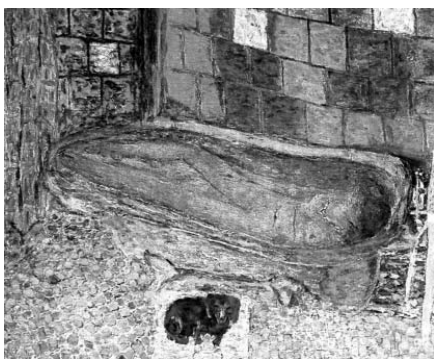
5. Robert Motherwell, *Figure in Black (Girl with Stripes)*, 1947.

del pintor. “Como la arpillera no presenta una superficie lisa, la pintura tiene que frotarse, en vez de aplicarse con el pincel, con lo que se gana una nueva cualidad de ‘lo pictórico’”. Si en esa época las acuarelas de Miró son completamente distintas es porque, “necesariamente, el papel y el agua piden un tratamiento diferente”³¹ (fig. 4). El éxito de Motherwell en 1947 se debe fundamentalmente a un cambio de este tipo. Los collages de su exposición de ese año “incurren en el mismo caos que caracterizaba desastrosamente la mayoría de los anteriores”, (fig. 5) pero los óleos, “que solían sufrir de ausencia de ideas y sustancia”, destacan por “su purismo cuasi geométrico” y su “lograda simplicidad”³². Y en torno a la idoneidad del uso del aluminio gira la crítica de la exposición de Pollock de 1948, pero en este caso, para mal. En los lienzos que Greenberg considera más débiles de la misma, *Shooting Star* y *Magic Lantern*, este material “acerca la pintura sorprendentemente al preciosismo” y “puede sentirse como una injustificada manera de disimular la debilidad del artista como colorista”³³ (fig. 6). El medio también puede entenderse como color, como explica a propósito del negro de de Kooning, “un color con toda la resonancia, ambigüedad y variabilidad de la escala prismática. Extendido suavemente en pesadas

31. Crítica de una exposición de Miró, *The Nation*, 19 abril 1941, en O'BRIAN, I, p. 63.

32. Crítica de una exposición de Motherwell, *The Nation*, 31 mayo 1947, en O'BRIAN, II, p. 152.

33. Crítica de una exposición de Pollock, *The Nation*, 24 enero 1948, en O'BRIAN, II, pp. 201-203.



6. Jackson Pollock, *Untitled (Cut-out Figure)*, 1948.
7. Jackson Pollock, *Guardians of the Secret*, 1943.
8. Pierre Bonnard, *Nu dans le bain au petit chien*, 1946.

capas sobre un lienzo vacío, este negro identifica el carácter físico del plano pictórico con un énfasis que otros pintores sólo consiguen a través de grumos de pigmento”.³⁴ La capacidad de Pollock para hacer algo positivo con “esos colores fangosos que tanto han calado en buena parte de la pintura americana”, hace que *Guardians of the Secret* sea una pintura “grande y audaz”³⁵ (fig. 7). Cuando describe los colores cálidos de la pintura de Bonnard, los carmesíes, los naranjas, rosas, amarillos, malvas que se apiñan entre sí creando un efecto fangoso,³⁶ el lector de Greenberg no puede evitar recordar a Pollock (fig. 8).

Los argumentos que subrayan los hallazgos pictóricos que refuerzan la planitud son los que dibujan la mayor parte de los recorridos en sus esquemas críticos. La explotación de la limitación que supone la forma cuadrada del lienzo, por ejemplo. Hay artistas que se “rinden” a ella dividiendo el soporte en cuadrículas, que es algo “que viene del impresionismo y Cézanne y el cubismo” pero que también detecta

34. Crítica de una exposición de de Kooning, *The Nation*, 24 abril 1948, en O'BRIAN, II, p. 229.

35. Crítica de una exposición de Pollock, *The Nation*, 27 noviembre 1943, en O'BRIAN, I, p. 165.

36. Crítica de una exposición de Bonnard, *The Nation*, 11 enero 1947, en O'BRIAN, II, p. 120.



9. Jean Dubuffet, *Vue de Paris*, 1944.

10. Mark Tobey, *Untitled*, 1944.

11. Vasili Kandinsky, *Sin título (Primera acuarela abstracta)*, 1913.

en las pinturas horizontales de Dubuffet, que “ha convertido el dibujo en un recurso para dividir el rectángulo en rectángulos más pequeños con líneas rectas de arriba abajo y líneas que las cruzan, como hicieron Klee, sus seguidores y el inteligente pero imperfecto Adolf Gottlieb (en la Kootz Gallery), y como siguen haciendo Torres García y otros muchos”³⁷ (fig. 9). El tratamiento uniforme de la superficie pictórica también afirma la planitud, y es un medio excelente para evitar su perforación. Algunos pintores, como Seurat, lo consiguen usando la superficie y la textura “como elementos que rebotan hacia el espectador en vez de atraer sus ojos hacia las profundidades del cuadro”.³⁸ De un modo parecido funcionan los cuadros de Tobey, esos cuadros contruidos como “escritura blanca”, como un entrelazamiento caligráfico de líneas blancas que crean una masa rectangular y vertical que alcanza prácticamente a los límites del marco, “logrando que la superficie de la pintura vibre hacia el espectador”³⁹ (fig. 10). Pollock también manipula el lienzo de manera uniforme en toda

37. Crítica de una exposición de Dubuffet, *The Nation*, 1 febrero 1947, en O'BRIAN, II, pp. 122-123.

38. Crítica del libro de John Rewald sobre Seurat, *The Nation*, 25 diciembre 1943, en O'BRIAN, I, p. 169.

39. Crítica de una exposición de Mark Tobey, *The Nation*, 22 abril 1944, en O'BRIAN, I, p. 205.

su superficie. La densidad y la textura de sus cuadros evidencia que ha entendido perfectamente que “no se trata de llenar y amontonar, sino de encarnar; cada pulgada del lienzo recibe el máximo de carga a costa de la mínima cantidad de medios físicos”.⁴⁰ La definición más sofisticada de este recurso relaciona unidad con diversidad: “En la pintura terminada debe restituirse parte de la armonía de la forma cuadrada del lienzo blanco original. Pero una armonía mil veces más intensa, porque es resultado del feliz desenlace de una difícil batalla. La manera más sencilla de demostrar que una obra es buena es poder decir de ella que es una cosa que posee simultáneamente el máximo de diversidad y el máximo de unidad posible dentro de esa diversidad”.⁴¹ En la segunda exposición individual de Pollock, “el único error” es que “a veces yuxtapone colores y valores de un modo tan brusco que abre agujeros”,⁴² unos agujeros, que, por otra parte, ve también en el Kandinsky que concibió la pintura “como un agregado de formas separadas, relacionando su color, su tamaño y los intervalos entre ellas de forma tan insensible con el espacio que les rodeaba—ese espacio que Hofmann llama ‘espacio negativo’— que este se quedó inactivo y desprovisto de significado; se perdió el sentido de superficie continua, y el plano pictórico se marcó con agujeros” (fig. 11).⁴³

Todo lo que contribuya al fin del cuadro de caballete es sinónimo de feliz sumisión a las leyes del medio pictórico. Una sumisión que de nuevo está simultáneamente en la tradición y la modernidad, trenzando lazos entre los expresionistas abstractos, que adoptan lienzos gigantes para “escapar del marco”, concibiendo este como “*resultado*, en lugar de someterse a él como algo dado de antemano”;⁴⁴ Mondrian, que “señala el límite máximo de la pintura de caballete”, excluyendo “todo lo que no fuesen áreas de colores primarios sin matices y formas rectilíneas y rectangulares”, consiguiendo con ello una cualidad de pintura mural que es “la reconstrucción arqueológica de Puvis de Chavannes, Rivera y los proyectos de la WPA”⁴⁵ (fig. 12) y Seurat, “el primero que consideró que el marco formaba parte del cuadro y que insistió en evidenciar este pintando un borde dentro de la propia pintura, y por ello fue el primero que atacó el concepto de pintura de caballete como ventana” (fig. 13).⁴⁶

40. «Feeling is All», *Partisan Review*, enero-febrero 1952, en O'BRIAN, III, p. 105. Cito a través de la versión publicada por el propio Greenberg en *Arte y Cultura* [1961], Barcelona: Gustavo Gili, 1979, con el título «Crónica de Arte» en *Partisan Review*, pp. 138-144.

41. «Crítica de *New York Boogie Woogie* de Mondrian y otras adquisiciones recientes del MOMA», *The Nation*, 9 octubre 1943, en O'BRIAN, I, p. 153.

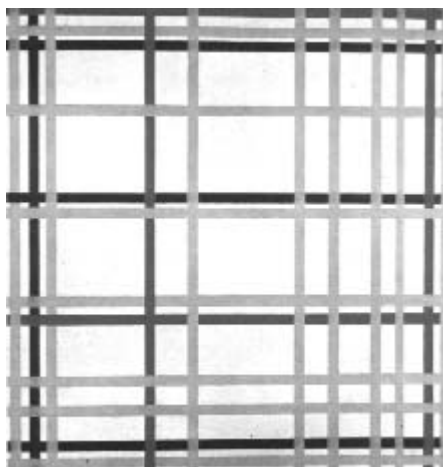
42. Crítica de una exposición de Pollock, *The Nation*, 7 abril 1945, en O'BRIAN, II, p. 17.

43. «Obituario y crítica de una exposición de Kandinsky», *The Nation* 13 enero 1945, en O'BRIAN, II, p. 5.

44. «Pintura Tipo Norteamericano», *Partisan Review*, primavera 1955. Reeditado en *Arte y Cultura* [1961], Barcelona: Gustavo Gili, 1979, p. 200.

45. «Necrológica de Mondrian», *The Nation*, 4 marzo 1944, en O'BRIAN, I, pp. 187-188.

46. Crítica del libro de John Rewald sobre Seurat, *The Nation*, 25 diciembre 1943, en O'BRIAN, I, p. 168.



12. Piet Mondrian, *New York City I*, 1942.



13. Georges Seurat, *Modelo sentada de perfil*, h. 1887.

Construcción *versus* diagnóstico

Durante años, los textos de Greenberg desarrollaron machacona y brillantemente un método crítico que triunfó en la medida en que los juicios de valor se recibían como explicaciones convincentes de diagnósticos objetivos hechos a priori, observando el trabajo de los artistas que marcaban la dirección de la modernidad.⁴⁷ Eso es lo que declaró en 1955, cuando escribió *Pintura Tipo Norteamericano*, una crónica de la conflictiva situación que, a su juicio, atravesaban los expresionistas abstractos. De Kooning había abandonado la abstracción, mostrándose “tan impotente como Picasso para arrancarse de la figura y de ese modelado para el que tan bien le equiparon su sentido del contorno y del claroscuro” (fig. 14).⁴⁸ Gottlieb, que solía encajar en la forma rectangular del soporte complicadas siluetas planas e irregulares “con una fuerza y una

47. A Greenberg le gustaba decir que aprendía de los artistas. En 1958, en el catálogo de la primera exposición retrospectiva de Barnett Newman en el *Bennington College* (O'BRIAN, IV, pp. 54-55) explicó que tras sucesivas exposiciones se había dado cuenta de que la complejidad de sus cuadros se debía a la exploración de las tensiones entre diferentes valores luminosos del mismo color y entre los diferentes colores del mismo efecto luminoso. “Esas tensiones forman un área de interés prácticamente nueva en nuestra tradición pictórica, y forma parte de la originalidad de Newman el haber dirigido hacia ella nuestra sensibilidad”. Y también aprende de Pollock: “Hace falta aprender el idioma de Pollock para darse cuenta de su flexibilidad”, inmediatamente antes de volver a insistir en que “todavía estoy aprendiendo de Pollock” (Crítica de una exposición de Pollock, *The Nation*, 13 abril 1946, en O'BRIAN, II, p. 75).

48. «Pintura Tipo Norteamericano»..., p. 195.



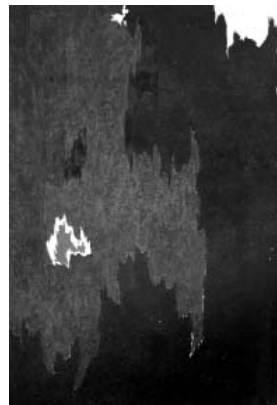
14. Willem de Kooning, *Woman I*, 1950-1952.

15. Jackson Pollock, *Number 7*, 1952.

corrección de las que no parece capaz ningún otro pintor vivo”, ahora trabajaba ajustándose demasiado al marco, “y de ahí le viene ese aspecto estático, hipercerrado, y ‘colocado’ que mengua la fuerza original de muchos de sus cuadros”.⁴⁹ El estilo de Pollock, que entre 1946 y 1950 había sido el “más sistemática y radicalmente abstracto” del grupo, había sufrido una transformación radical: en 1951, “como llevado de un violento arrepentimiento, pintó una serie de cuadros exclusivamente con líneas negras que suponen una retractación de casi todo lo que había hecho en los tres años anteriores”, cayendo en 1952, por primera vez desde que había alcanzado su madurez artística, en una “profunda inseguridad”.⁵⁰ (fig. 15) Greenberg achacaba esta “crisis” al hecho de que los expresionistas abstractos, que habían conseguido grandes logros reduciendo la ya reducida profundidad de los pintores cubistas en su etapa sintética, hubiesen conservado “el contraste de valor, la oposición de claridad y oscuridad de los colores” como procedimiento pictórico fundamental. Esto no amenazó su posición vanguardista hasta que una nueva generación de pintores (Clifford Still, Barnett Newman y Rothko) decidió “repudiar el contraste de valores como base del diseño pictórico”. Al hacerlo, mostraron que por el hecho de mantenerlo, aunque sólo fuese levemente, el cubismo se manifestaba “como una tendencia conservadora

49. *Ibidem*, p. 197.

50. *Ibidem*, p. 198.



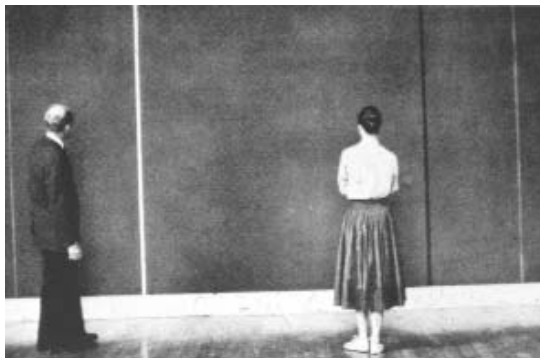
16. Claude Monet, *Le Pont Japonais*, 1918-1924.

17. Clyfford Still, *PH 252*, 1955.

e incluso reaccionaria”. Ahora donde había que buscar era en Monet, “que había sido el que más había avanzado en la supresión de los contrastes de valor, mediante el oscurecimiento y el embarramiento de los colores” (fig. 16). Clyfford Still fue el que empezó a fijarse en las pinturas del impresionista, y por eso Greenberg elogia que rompiese con las convenciones de luz y sombra, y por estar “casi totalmente desprovisto de referencias descifrables al cubismo” (fig. 17). Le gusta también que Rothko empape la pintura en el lienzo para conseguir un efecto de teñido, “evitando las connotaciones de una capa discreta de pintura *encima* de la superficie” (fig. 18). Y en Barnett Newman alaba tanto su “vaciedad activa y preñada” como el hecho de que en sus cuadros el color funcione “como *matiz*, sin recurrir a diferencias de valor, intensidad o color”⁵¹ (fig. 19). En principio, la sustitución de los cubistas por Monet era lógica. Ante los cuadros de los expresionistas abstractos, Greenberg había enunciado una apología del cubismo en clave kantiana,⁵² es decir, insistiendo en su pureza, en su autonomía y en su autosuficiencia –subrayando el alejamiento de la apariencia de las cosas–, que ya no es operativa ante los cuadros de Still, Newman y Rothko. Es la experiencia de las transformaciones que se están produciendo en su época la que le lleva a mirar con nuevos ojos el arte del pasado. Pero aunque siguiese usando el mismo método crítico, su percepción se transformó. A pesar de que su genealogía de la modernidad fue desde el principio una construcción deliberada –como lo es, por otra parte, todo canon que se se precie–, sólo a mediados de los años 50 del siglo pasado se percibió como tal. Y como en sus críticas pasado y presente aparecen simultáneamente, estas dejaron de leerse como explicaciones objetivas del arte de vanguardia.

51. *Ibidem*.

52. Como ha señalado CROWTHER, Paul: «Greenberg’s Kant and the Problem of Modernist Painting», *British Journal of Aesthetics*, 1985, nº25, pp. 317-325.



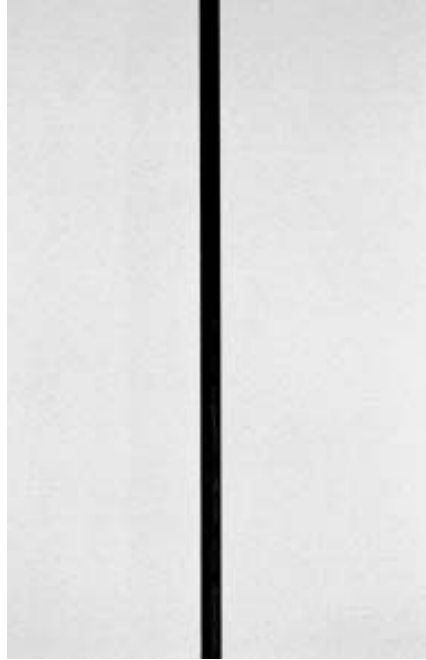
18. Mark Rothko, *Number 10*, 1950.

19. Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-1951.

Por entonces, las críticas de Greenberg competían con otros diagnósticos de la modernidad. En 1951 la primera exposición individual de Newman estuvo rodeada de una gran polémica. De Kooning, por ejemplo, lo acusó de haber prescindido de la comunicación de sentimientos auténticos y de estar demasiado interesado por las ideas. En esta línea, uno de los críticos emergentes de la época, Thomas Hess, escribió que era un “teórico genial”.⁵³ El análisis de los cuadros de este artista en *Pintura Tipo Norteamericano* debe entenderse como una reivindicación estrictamente pictórica de su trabajo, uno de los despliegues más completos de su método crítico. Explicó que sus cuadros gigantes, los más enigmáticos, eran “el ataque más directo que se haya hecho hasta la fecha contra las convenciones del caballete”. “Sus líneas rectas”, añadió, “no son un eco de las del marco, sino una parodia. El cuadro de Newman se hace todo él marco en sí mismo, como el propio artista deja claro en tres pinturas especiales que ha hecho, pinturas de más de un metro de longitud y sólo cinco o siete centímetros de anchura, que están cubiertas con sólo dos o tres bandas verticales de color. Aquí se destruye la noción cubista, e inmemorial, del borde del cuadro como confín; con Newman, el borde del cuadro se repite en el interior y *hace* el cuadro, en lugar de servirle meramente de *eco*. Los bordes de los lienzos mayores de Newman delimitan, pero no limitan. Las pinturas no se fusionan con el espacio circundante; preservan, cuando aciertan, su integridad y unidad propias. Pero tampoco están allí, en el espacio, como objetos aislados y solos; en suma, apenas si son cuadros de caballete, y justamente por ello, han escapado de las asociaciones de ‘objeto’ (y objeto de lujo) que han ido cada vez más aparejadas al cuadro de caballete. Las pinturas de Newman exigen, al fin, el calificativo de ‘campos’” (fig. 20).⁵⁴

53. *Art News*, verano 1951. Cfr. RUBENFELD, 1998, p. 142.

54. «Pintura Tipo Norteamericano...», p. 206.



20. Barnett Newman, *The Wild*, 1950.

En 1952, *The American Action Painting*,⁵⁵ de Harold Rosenberg se recibió como una alternativa intelectual a las explicaciones de Greenberg (los dos críticos habían sido amigos pero se habían peleado hacia 1940). Uno de los argumentos más llamativos que esgrimía, tal y como refleja el título, es la importancia de la ejecución. Para Rosenberg es la seña de identidad del arte norteamericano moderno: “Lo que ocurre sobre el lienzo no es una pintura, sino un acontecimiento”, afirmó. A Greenberg, en cambio, sólo le interesaba el producto terminado: nunca mencionó que Pollock pintase sus famosos *drippings* sobre los lienzos extendidos en el suelo. En 1958, a propósito de Barnett Newman, explicó que “el máximo contenido puede alcanzarse a través de una ejecución que reclama sobre sí misma la mínima atención posible”.⁵⁶ En *After Abstract Expressionism*, uno de los artículos teóricos de mayor enjundia en esta época de zozobra, considera a este artista ejemplo de que la calidad de una pintura no depende de la habilidad, ni de nada que tenga que ver con la ejecución: “Las pinturas de Newman parecen fáciles de copiar. Pero desde luego no se pueden concebir o idear fácilmente... Los espectadores que dicen que sus hijos podrían pintar un Newman tienen razón, pero Newman tendría que estar

55. ROSENBERG, Harold: «The American Action Painting», *Art News*, diciembre 1952.

56. Texto del catálogo de la primera exposición retrospectiva de Barnett Newman en *Bennington Collage* en O'BRIAN, IV, pp. 54-55.

allí para decirles exactamente qué es lo que tienen que hacer... si usa su habilidad, es para suprimir su evidencia. Y la supresión es parte del triunfo de su arte. El rechazo del virtuosismo por parte de Newman causa admiración entre los nuevos y más jóvenes artistas abstractos americanos. Les enseña a lo que tienen que renunciar”.⁵⁷ La idea de Rosenberg de que “la pintura es un acto inseparable de la biografía del artista” era insostenible para Greenberg. “La firma del artista no lo es todo”, había escrito en la necrológica de Mondrian, en 1944.⁵⁸ La pintura no es acción personal, ni mucho menos, inconsciente. Muchas de sus reticencias sobre los surrealistas tienen que ver con el uso artístico que estos hacían del inconsciente: “la dependencia en el inconsciente y lo accidental contribuye a suscitar en el artista inhibiciones que le impiden rendirse, que es lo que debe, al medio”.⁵⁹ En una buena pintura no hay improvisación. El mejor artista es el que conoce las leyes a las que está sometido el arte. Seurat, por ejemplo, que tenía un “sistema”. De él dijo Greenberg: “el artista que declara que el rol de su genio es aplicar un sistema en vez de crear de forma original está poderosamente armado”. Aunque el artículo de Rosenberg explicaba sobre todo la pintura de de Kooning, fomentaba una imagen de Pollock que él no compartía. Pollock no era una especie de primitivo cósmico que creaba un arte a partir de gestos automáticos. Sabía perfectamente “que el arte es imposible sin la observancia de normas y convenciones”. En uno de los últimos textos que escribió sobre él, recuerda que “contra lo que piensa la mayoría de la gente, ya era un artista original y pintó algunas de sus mejores obras en los cuatro o cinco años anteriores a su llamada técnica de *dripping*”. No eligió esta técnica “por buscar efectos sorprendentes”, sino como resultado de una reflexión sobre la naturaleza del medio, “por la impaciencia que sentía con los fáciles y artificiales bordes que dejaban el pincel, la paleta, etc; por lo que todas estas herramientas manifestaban sobre la destreza del dedo, la muñeca o el codo”. Pollock controlaba totalmente los *drippings*. Retocaba los cuadros: su ejecución era calculada y deliberada.⁶⁰

Los comentarios que acusaban a Greenberg de instrumentalizar la historia, imponer la teoría, y elegir después a los artistas que se ajustasen a ella, dictando la dirección de sus trabajos, se incrementaron a medida que comenzaron a advertirse los primeros síntomas de aceptación pública del Pop Art. En 1957 abrió su galería Leo Castelli, y en 1958 expuso a Jasper Johns y a Rauschenberg: Barr le compró tres cua-

57. «After Abstract Expressionism», *Art International*, 25 octubre 1962, en O'BRIAN, IV, p. 132.

58. *The Nation*, 4 marzo 1944, en O'BRIAN, I, p. 189.

59. «Surrealist Painting», *The Nation*, 12 y 19 agosto 1944, en O'BRIAN, I, p. 228.

60. «The Jackson Pollock Market Soars», *The New York Times Magazine*, 16 abril 1961, en O'BRIAN, IV, pp. 107-114.

dros del primero para la colección permanente del MOMA. Greenberg jamás consideró que el Pop fuese Arte con mayúsculas, reduciéndolo al ámbito de la moda.⁶¹ Así las cosas, aunque en el texto del catálogo de la exposición que tituló *Post Painterly Abstraction* (1964), el crítico afirmaba que estaba documentando “un nuevo episodio en la evolución del arte contemporáneo”,⁶² pocos creyeron que documentase nada. Ese año fue en el que Harold Rosenberg escribió *After Next, What?*, réplica burlesca a *After Abstract Expressionism*, un texto en el que, sin citar nombres, se refería cáusticamente a los críticos que veían la historia como una sucesión lineal de estilos. Dijo: “Nada puede remontarse a nada, especialmente por quien se ha erigido a sí mismo como ‘causa principal’”. Se refería a Greenberg como un dictador ávido de poder que había alcanzado su éxito estafando al público. Rosenberg deploraba los deseos tiránicos de los críticos que relacionaban la “predicción con la valoración”, y la “valoración con la afirmación de poder”, y advertía que “Hitler y Stalin eran excelentes pronosticadores de tendencias estéticas, siempre que estuviesen ahí para afianzarles en su poder”.⁶³ La rivalidad entre Greenberg y Rosenberg era muy grande en aquellos años, pero también había ataques de otros frentes. En el *Art Forum* del verano de 1964 John Coplans, el editor, hizo una crítica de la exposición en la que escribió que Greenberg la había estructurado “para imponer su noción personal de estilo; es decir, para revelar cómo tenía que ser el arte ambicioso después del expresionismo abstracto y qué medios tenía que emplear para conseguirlo”.⁶⁴ Las críticas de los artistas que defendió esos años, Morris Louis o Kenneth Noland, por ejemplo, pero también el escultor Anthony Caro, ya no se leen como revelación de valores desconocidos.⁶⁵ La evidencia de que su paradigma crítico era, como todo paradigma, una construcción ideológicamente determinada, abrió la veda de la discusión y la crítica con una virulencia inusitada por este conjunto de circunstancias y, quizás, por el reconocimiento de la imposibilidad de construir nuevos paradigmas históricos y críticos totalizadores, en una época en la que era imposible soñar su objetividad. Paradójicamente, a Greenberg se le conoce menos por la lectura de sus textos que por lo que afirmaron sobre él sus detractores.

61. Para las opiniones de Greenberg sobre el Pop Art vid. «Changer: Anne Truitt», *Vogue* mayo 1968 en O'BRIAN, IV, pp. 288-289.

62. *Post Painterly Abstraction*. Catálogo de exposición, *Los Angeles County Museum of Art*, abril-junio 1964, en O'BRIAN, IV, pp. 192-197.

63. ROSENBERG, Harold: «After Next, What? », *Art in America*, abril 1964.

64. Para una antología de las críticas mordaces sobre Greenberg a raíz de *Post Painterly Abstraction* vid. RUBENFELD, 1998, pp. 240-243.

65. La fama de Greenberg como crítico también estaba en entredicho porque se denunciaban los beneficios económicos que obtenía de sus críticas. En 1958 había empezado a trabajar como asesor artístico de la galería French & Co.

Inefabilidad e interpretación

Aunque sus críticas se leyese como interpretaciones tendenciosas fundamentalmente por estos factores, y a pesar de que la discusión sobre su valor haya discurrido por los derroteros abiertos por ellos, su objetividad también pudo sentirse velada por otros menos evidentes pero igualmente incómodos. Se trata, además, de aspectos de sus textos relacionados con el compromiso con el que afrontó el complejo reto de “juzgar adecuadamente”; concretamente los que tienen que ver con el modo con que trasladó a palabras la experiencia estética, la respuesta del espectador ante las obras.

Para Greenberg, la experiencia estética es inseparable de la naturaleza sensorial específica de los diferentes medios artísticos. Ya en *Towards a Newer Laokoon* afirma que “existe un esfuerzo común en todas las artes hacia la expansión de los recursos expresivos de sus respectivos medios, no para expresar ideas o nociones, sino para expresar con la mayor inmediatez las sensaciones, los elementos irreductibles de la experiencia”.⁶⁶ Como el medio específico de la pintura y de la escultura es físico, por eso “la pintura pura y la escultura pura buscan sobre todo afectar físicamente al espectador”. El valor de la pintura depende de su capacidad para no perturbar una experiencia física visual. Algunos artistas lo consiguen en cuadros con tema, a través de artimañas como las que emplea Klee cuando imita con exactitud la naturaleza y el mundo exterior asignándoles “un rol diferente al que tenían previamente”.⁶⁷ Pero como de lo que se trata es de mirar *a* los cuadros, y no mirar *en* ellos, porque “todos los buenos cuadros piden ser mirados más que leídos”,⁶⁸ la visión pura se consigue mejor con la pintura pura. La esencia del arte abstracto es ser puramente sensorial⁶⁹ y, en el caso de las artes plásticas, visual: “La pintura y la escultura se agotan en la sensación visual que producen. No hay nada que identificar, nada con lo que establecer una conexión o sobre lo que pensar; sólo hay que sentir... Si el poema, como decía Valéry, es una máquina que produce la emoción de la poesía, la pintura y la escultura son máquinas que producen la emoción de la ‘visión plástica’”.⁷⁰

66. «Towards...», p. 30.

67. «Crónica de arte: sobre Paul Klee», *Partisan Review*, mayo-junio 1941, en O'BRIAN, I, pp. 71-72.

68. Catálogo de la primera exposición retrospectiva de Barnett Newman en *Bennington College*, mayo 1958, en O'BRIAN, IV, pp. 54-55.

69. De ahí la importancia de la música, un “arte que es abstracto por ser prácticamente sólo sensorial”: “Sólo aceptando el ejemplo de la música y definiendo cada una de las artes únicamente en los términos del sentido o de la facultad que percibe sus efectos, excluyendo de cada una de las artes aquello que sea inteligible en los términos de cualquier otro sentido o facultad podrían las artes no musicales alcanzar la ‘pureza’ y autosuficiencia que desean... El énfasis, por tanto, tenía que estar en lo físico, en lo sensorial”. Vid. «Towards...», pp. 31-32.

70. *Ibidem*, p. 34.

Una emoción que la mejor pintura de vanguardia suscita en tanto proporcione “una nueva manera de ver”, frente a los surrealistas, por ejemplo, que sólo proporcionaban “cosas nuevas para ver”.⁷¹ “El arte que emociona en cualquier época es el que gana nueva experiencia para los seres humanos”, dijo en otra ocasión.⁷² En el mundo en que vive, Greenberg piensa que esto sólo es posible en la abstracción: “En la naturaleza ya no queda nada que las artes plásticas puedan explorar. Las técnicas artísticas basadas en las convenciones de la representación han agotado su capacidad para revelar aspectos frescos de la realidad exterior que puedan proporcionar un placer intenso”.⁷³

La valoración de la frescura es inseparable de su famosa idea de la objetividad del gusto y la inmediatez del juicio estético. ¿Cómo es posible que critique partiendo de juicios preconcebidos quien define el juicio estético como inmediato, (coincide con la experiencia del arte, “no llega más tarde a través de la reflexión o el pensamiento”), involuntario (“no se puede elegir si te gusta o no te gusta una obra de arte; igual que no se elige que el azúcar sea dulce y el limón amargo”), objetivo (como demuestra el hecho de que haya consensos en los veredictos sobre las obras), e intuitivo?⁷⁴ Frente a quienes piensan, como el profesor Venturi, que “la primera impresión de una pintura es muy vaga, y sólo tras el análisis de sus partes podemos entender realmente el significado de todas ellas y el de la pintura en su totalidad”, él afirma que “el significado completo de una pintura” se advierte “al primer y más fresco golpe de vista”.⁷⁵ Sobre todo si es abstracta. El arte abstracto “no ofrece la ilusión o el parecido de las cosas que nos resultan familiares en la vida real; no nos da un espacio imaginario en el que caminar con el ojo de la mente; ni objetos imaginarios que desear o no desear; ni personas imaginarias que nos gusten o disgusten”. Lo que proporciona son “formas y colores” que, aunque incidental o accidentalmente “pueden recordarnos o no cosas reales”, no impiden que el verdadero disfrute del cuadro dependa de estos parecidos.⁷⁶

Disfrute verdadero, placer intenso. Como espectador, Greenberg habla de “condensación de la atención”, de “completa liberación y concentración” en la pintura, de “una nueva experiencia para la mayoría de la gente”.⁷⁷ Todo un manifiesto del arte

71. «Surrealist Painting», *The Nation*, agosto 1944 y *Horizon*, enero de 1945, en O'BRIAN, I, pp. 229-230.

72. Crítica de la exposición “Artists for Victory” del *Metropolitan Museum of Art*, *The Nation*, 2 enero 1943, en O'BRIAN, p. I, p. 133.

73. En O'BRIAN, I, p. 203.

74. «Complaints of an Art Critic», *Artforum*, octubre 1967, en O'BRIAN, IV, pp. 265-272.

75. Crítica de *Painting and Painters* de Lionello Venturi *The Nation*, 8 septiembre 1945, en O'BRIAN, II, p. 34.

76. «The Case of Abstract Art», *Saturday Evening Post*, agosto de 1959, en O'BRIAN, IV, pp. 75-84.

77. *Ibidem*.

puro como introducción no sólo a las bellas artes, sino a hábitos más generales de contemplación desinteresada. El arte abstracto “puede enseñarnos que en la vida pueden hacerse cosas valiosas sin que estén rodeadas de significados. Conozco muchas personas que han colgado cuadros abstractos en las paredes de sus casas y se han encontrado a sí mismos mirándolos sin parar y exclamando después: ‘No sé qué hay en este cuadro, pero no puedo quitarle los ojos de encima’. Es un tipo de perplejidad saludable. Viene bien no ser capaz de explicar, ni a nosotros mismos ni a los demás, lo que amamos o disfrutamos; desarrolla nuestra capacidad para experimentar”.⁷⁸ El propio Greenberg tenía fama de mirar silenciosamente y emocionarse profundamente. William Barret, uno de los escritores que colaboraba en la *Partisan Review*, recordaba: “Una vez fui al MOMA con Meyer Schapiro, que era un erudito y brillante profesor de historia del arte, y la experiencia fue muy estimulante, pero llegó un momento en el que no pude evitar pensar: ojalá deje de hablar, aunque sea un rato... Tuve la sensación de que la obra de arte era sólo un trampolín para su discurso. Pero Clem podía quedarse parado, totalmente absorto, por el puro impacto visual de una pintura, y dejar que trabajase sobre él en silencio”.⁷⁹

El silencio de Greenberg era evidente para quienes leían sus críticas, unos textos que jamás describen emociones. Y podría interpretarse como una especie de decoro, una preocupación retórica por cómo debe ser el discurso que encarne literariamente las actitudes artísticas que él defiende. Al fin y al cabo, sus textos censuran a los artistas que abusan de los medios expresivos, anticipando las emociones del espectador. En Rouault, por ejemplo: “la emoción del espectador está en el cuadro antes de que haya tenido tiempo de sentirla”. El contenido de su pintura, añade, “tiene que ser explícito y enfático para sostener un estilo de una intensidad que no compensa su limitado espectro”.⁸⁰ Critica el exhibicionismo emocional de ciertos pintores que “están obsesionados con la noción de lo violento e inteligible, la emoción obvia y explícita, que intentan transmitir aplicando distorsiones expresivas a objetos ‘con significado’”.⁸¹ Algo de ello hay en la “obra reciente” de Picasso en 1947, unas distorsiones “esencialmente arbitrarias, no impuestas por un estilo que es emoción en sí mismo, sino superpuestas o insufladas con la etiqueta de ‘emoción’”. El resultado, concluye, es “vulgaridad y teatro”.⁸² Desde 1930, Picasso ha caído en lo que Greenberg llama “una trampa académica”. A Tamayo le ocurre lo mismo; en sus cuadros “la emoción

78. *Ibidem*.

79. Cfr. RUBENFELD, 1998, p. 78.

80. Crítica de una exposición de Rouault, *The Nation*, 19 mayo 1945, en O'BRIAN, II, pp. 23-25.

81. Crítica de la exposición *Painting in France 1939-1946*, *The Nation*, 22 febrero 1947, en O'BRIAN, II, p. 130.

82. *Ibidem*.



21. Rufino Tamayo, *El grito*, 1947.

no sólo está expresada, sino *ilustrada*. Es decir, está denotada, en vez de encarnada. En vez de disolver su emoción en los elementos abstractos del estilo —que es lo que hicieron los viejos maestros y Delacroix, tanto como los cubistas— y renunciar a aquellas partes del sentimiento que su estilo no puede ordenar ni unificar, Tamayo (fig. 21), como Picasso en sus momentos de mayor debilidad, localiza el exceso de emoción —la emoción que el tamaño y la fuerza de sus medios artísticos es incapaz de digerir— en gestos, la mueca de una cara, la hinchazón de una pierna, en distorsiones anatómicas que no tienen relación con las premisas sobre las que ha construido el resto de la pintura”⁸³. Frente al exceso de emoción, serenidad. La respuesta, que no estaba en Picasso, está en Matisse, “el pintor más grande de nuestra época”, el que dijo “que quería que su arte fuese un sillón para el hombre de negocios cansado”.⁸⁴ Tras el elogio de Pollock por su “habilidad para crear un arte genuinamente violento y extravagante sin perder el control estilístico”⁸⁵ está Matisse.

Greenberg también detestaba las efusiones sentimentales de la crítica. En 1942, comentando un libro titulado *The Emergence of An American Art*, reprocha a su autor, Mellquist, escribir “mal, sin exactitud ni capacidad para cualificar, insuflando colorido, drama precocinado”. No soporta leer que se “estremecía” ante los primeros Cézannes,

83. Crítica de una exposición de Rufino Tamayo, *The Nation*, 8 marzo 1947, en O'BRIAN, II, pp.133-134.

84. *Ibidem*.

85. Crítica de una exposición de Pollock, *The Nation*, 13 abril 1946, en O'BRIAN, II, p. 72.

“vibraba” con Picasso y se “desbordaba” después de ver a Rodin.⁸⁶ Por resistirse a verbalizar los sentimientos, Greenberg se aleja tanto de modos identificables en los orígenes de la crítica de arte –los modos que podría personificar Diderot– como, salvando las distancias, de los de otros coetáneos como en el caso de Mellquist que acabamos de mencionar. Escribiendo sobre arte, Diderot habría descrito las obras de arte del único modo que su contemporáneo Lessing consideraría legítimo: siguiendo el modelo de Homero. “El poeta no quiere simplemente hacerse entender, a él no le basta con que sus representaciones sean claras y precisas; quien se contenta con esto es el prosista. El poeta quiere que las ideas que él despierta en nosotros cobren tal vida que, llevados por el flujo de sus versos, creamos estar sintiendo la verdadera impresión física de los objetos que nos presenta, y que en este momento de ilusión y engaño dejemos de ser conscientes del medio del que se sirve, es decir, de las palabras”.⁸⁷ El sentimentalismo de las críticas de arte de Diderot encarnaría la idea de Lessing de que la única afinidad entre poesía y pintura se da en el terreno de los efectos. En él habría mucho de artificio retórico, una utilización de las descripciones de las obras de arte como representaciones del pensamiento que despierta su contemplación, subrayando las emociones que suscitan los temas que ilustran, guiando la sensibilidad del espectador.⁸⁸

Pero el abuso en el enunciado de las emociones también hizo de la crítica el refugio de un discurso moral. Leyendo a Diderot, Goethe lo advirtió claramente, declarándose desorientado: “las visiones más penetrantes sobre la naturaleza del arte, sobre el deber supremo y la dignidad propia del artista son expuestas con argumentos triviales, sentimentales, de manera que uno no sabe con exactitud dónde se está”.⁸⁹ Carteándose con él, a la vez que elogiaba a Diderot, Schiller dio con otra clave: el exceso de sentimentalismo aleja a la crítica de la visibilidad. Schiller elogia que el francés llegue “a la verdad por el sentimiento”, sin buscar “los fines del arte en el objeto y en su representación”. Para Diderot, sigue diciendo, “la obra de arte y la belleza siempre deben servir para otra cosa. Y como lo que es realmente bello y perfecto en arte perfecciona necesariamente a los hombres, busca este efecto en el contenido del arte y en un cierto resultado adquirido por la inteligencia o por el sentimiento moral”.⁹⁰

86. Crítica de *The Emergence of an American Art* de Jerome Mellquist, *The New Republic*, 15 junio 1942, en O'BRIAN, I, pp. 106-107.

87. LESSING, 1977, pp. 175-176.

88. Habría que considerar, pues, cuánto peso tiene lo retórico en lo que Michael Fried identifica como teatralidad al estudiar las relaciones entre arte y crítica en la época de Diderot. FRIED, Michael: *El lugar del espectador*, Madrid: Visor, 2000.

89. Cfr. MARI, Antoni: «Estudio preliminar», en DIDEROT, Denis: *Pensamientos sueltos sobre la pintura*. Madrid: Tecnos, 1988. p. XXV.

90. *Ibidem*, p. XXVI.

Al fin y al cabo, Diderot escribía respondiendo a los requisitos que él mismo exigía al artista: “Impresióname, sorpréndeme, destrózame, hazme vibrar, llorar, temblar, indignarme, en un primer momento; recrearás mis ojos después, si puedes”.⁹¹ Recuperando a Greenberg en la otra cara de la moneda, después de haber transitado por estos caminos –en los que, al fin y al cabo, nos topábamos con Lessing–, podríamos aventurar que el crítico que evita sentimentalismos contribuye a la visibilidad de la experiencia estética. A quien él aprecia como crítico de arte es a Baudelaire, que “no sólo sentía..., sino que también distinguía, entendía y explicaba. Su interés por la pintura no era simplemente expresión de un desbordamiento de vitalidad, sino una pasión dirigida, centrada en su propósito y alimentada por él”.⁹²

Ahora bien, ¿cómo se recibía en los años 60 del siglo pasado una crítica de arte que insistía en la *materialidad* de las obras y silenciaba los aspectos sensoriales de la experiencia estética? En 1964 escribe Susan Sontag su famoso artículo *Contra la interpretación*, un texto que no cita a Greenberg pero que incluye aseveraciones y propuestas que pueden contribuir a apreciar hasta qué punto su “método” crítico resultaba difícil de situar, y en este caso por unas razones que nada tenían que ver con los reparos ideológicos que había suscitado la exposición *Post Painterly Abstraction* de ese mismo año. El objetivo de la autora es desacreditar la crítica que se acerca a la obra de arte “con la intención de interpretarla”, fomentando “la arbitraria suposición de que existe algo asimilable a la idea de contenido” en ella y perpetuando la distinción entre forma y contenido que “es, en último término, una fantasía”. Frente a esta actitud, “¿Qué tipo de crítica, de comentario sobre las artes, es hoy deseable?”, se pregunta. “¿Cómo debería ser una crítica que sirviera a la obra de arte, sin usurpar su espacio?” La respuesta era razonablemente *greenbergiana*: “Lo que se necesita, en primer término, es una mayor atención a la forma en el arte. Si la excesiva atención al contenido provoca una arrogancia en la interpretación, la descripción más extensa y concienzuda de la forma la silenciará. Lo que se necesita es un vocabulario –un vocabulario, más que prescriptivo, descriptivo– de las formas. La mejor crítica, y no es frecuente, procede a disolver las consideraciones sobre el contenido en consideraciones sobre la forma”.⁹³ El propio Greenberg suscribiría la artificialidad de la distinción entre forma y contenido, y tres años más tarde, por citar un ejemplo, afirmaría que “Nada de la obra de arte que no pertenezca a su ‘contenido’ pertenece a su ‘forma’”.⁹⁴ Lo cierto es que, además, quienes no

91. DIDEROT, Denis: *Ensayos sobre la pintura* [ed. Guillermo Solana], Madrid: Siruela, 1994. p. 134.

92. Esto lo dice a propósito de *Eugène Delacroix: His Life and Work* de Baudelaire. La reseña del libro se publicó en la *New York Times Book Review*, 21 septiembre 1947, en O'BRIAN, II, pp. 155-157.

93. «Contra la interpretación», en SONTAG, Susan: *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Alfaguara, 1996.

94. En «Complaints of an Art Critic», *Artforum*, octubre 1967, en O'BRIAN, IV, p. 269.

estaban de acuerdo con su método crítico, como Herbert Read, defendían una crítica de arte alternativa que definían como “arte de la interpretación”⁹⁵

Sin embargo, el texto de Susan Sontag también se acerca a temas mucho menos fáciles de asimilar a las ideas y los textos de Greenberg. La autora no combatía la interpretación en términos absolutos. “En determinados contextos culturales”, afirma, “la interpretación es un acto liberador. Es un medio de revisar, de transvaluar, de evadir el pasado fenecido”. Si la interpretación es indeseable, lo es, de nuevo con sus palabras, “aquí y ahora”. Ese aquí y ese ahora son la cultura norteamericana de los años sesenta, “una cultura basada en el exceso, en la superproducción”, responsable de “la constante declinación de la agudeza de nuestra experiencia sensorial”. “Todas las condiciones de la vida moderna”, sigue diciendo, “—su abundancia material, su exagerado abigarramiento— se conjugan para embotar nuestras facultades sensoriales”. Por eso, “la misión del crítico debe plantearse precisamente a la luz del condicionamiento de nuestros sentidos, de nuestras capacidades (más que de los de otras épocas). Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a *ver* más, a *oír* más, a *sentir* más”.

¿Podía encabezar esta misión el crítico que, como Greenberg, defendía la inefabilidad de los sentimientos? Aunque la inefabilidad contribuyese a que sus textos sobre arte se leyese como ejemplos razonablemente aceptables de “disolución de las consideraciones sobre el contenido en consideraciones sobre la forma”, lo cierto es que el silencio puede percibirse como ausencia o, peor, como expulsión. Hacer elocuente el silencio es un reto difícil. “Decididamente” —decía también Susan Sontag— “lo que ahora no precisamos es asimilar nuevamente el Arte al Pensamiento o (lo que es peor) el Arte a la Cultura”. En 1961, sólo tres años antes, Greenberg había decidido encabezar la recopilación de sus textos críticos más importantes con el título de “Arte y Cultura”. Es posible que entonces nadie fuese capaz de encontrar en ellos nada que contribuyese a proporcionar la “erótica del arte” que Sontag reclamaba en los últimos renglones de su artículo.

95. Es la respuesta de Herbert Read al editor de *Artforum* contra «Complaints...» Vid. O'BRIAN, IV, p. 147.